PN
2044
F82R6

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308732 7

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF THEATRE AND DRAMA

A4316

L'ÉTAT

ET

LES THÉATRES

PAR

ROUXEL

1. PRIVILÉGES. — 2. SUBVENTIONS. — 3. GRATIFICATIONS. — 4. PRIX DES PLACES. — 5. DROIT DES PAUVRES.

PARIS
BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11.

1877

L'ÉTAT

ET

LES THÉATRES

PAR

ROUXEL

1. PRIVILÉGES. — 2. SUBVENTIONS. — 3. GRATIFICATIONS. — 4. PRIX DES PLACES. — 5. DROIT DES PAUVRES.

PARIS
BAUR, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, RUE DES SAINTS-PÈRES, 11.

1877

PN
2044
F22R6

LIBRARY
MAR 2 1970
UNIVERSITY OF

TABLE DES MATIERES

Ch. I. — *Privilége.* 1. Premier privilége; ses effets. 2. Suppression du privilége; ses effets. 3. Rétablissement du privilége; ses effets.

Ch. II. — *Subventions.* 1. Loin de remédier aux mauvais effets du privilége, elles les augmentent. Preuves de raison. 2. Preuves de fait. 3 Classique.

Ch. III. — *Gratifications.* 1. Les gentilshommes modernes. 2. Effets des gratifications. 3. Remède. 4. Gratifications aux artistes. 5. Résumé de la protection.

Ch. IV. — *Prix des places.* 1. Au moyen âge. 2. Au théâtre des Confrères. 3. Au dix-septième et au dix-huitième siècle. 4. Depuis l'établissement des subventions.

Ch. V. — *Droit des pauvres.* 1. Au moyen âge. 2. Premier droit des pauvres. 3. Sa suppression. 4. Son rétablissement définitif. 5. Il suppose des profits. 6. Il suppose le privilége. 7. Le privilége supprimé, il est inique. 8. Est-ce un impôt somptuaire? 9. C'est le public qui paie.

Conclusion.

INTRODUCTION

Dans l'*Histoire des Ecoles de musique*, j'ai fait voir que la protection de l'Etat, loin de leur être utile, comme on l'a cru jusqu'à ce jour, ne peut que leur nuire. Je me propose de montrer que cette protection, sous quelque forme qu'elle se présente, n'est pas moins nuisible au théâtre.

Ici ma tâche est plus facile, car, à côté des théâtres protégés, il en a presque toujours existé de non protégés et même de persécutés, qui permettent de faire le parallèle des uns avec les autres; tandis que les écoles libres ne peuvent guère subsister à côté des écoles protégées, et que, si elles subsistent, il est plus difficile de distinguer lesquelles font bien ou lesquelles font mal. C'est donc avec une plus grande confiance, non dans mon talent, mais dans l'impartialité du lecteur, que j'aborde ce nouveau sujet.

On trouvera peut-être singulier que, combattant la protection sous toutes les formes, je ne dise rien des persécutions, de la censure. La raison en est que je n'y vois qu'une utilité très-secondaire; le mal que fait le pouvoir par ses persécutions est si petit qu'il ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe; c'est un enfant qui frappe sa nourrice, il se fait plus

de mal qu'à elle ; d'ailleurs, la censure tire son origine de la protection, elle ne tombera pas avant celle-ci, mais elle ne lui survivra pas. Il n'en est pas de même du droit des pauvres, il survit à son principe, le privilége, c'est pourquoi j'ai cru devoir en dire quelques mots.

Je pense qu'il est inutile de parler de l'importance de mon sujet, qui ne voit qu'il intéresse tout le monde, et même ceux qui ne vont pas au théâtre plus que tous les autres, puisqu'ils sont obligés de payer les subventions quand même.

L'ÉTAT ET LES THÉATRES

—

I. — § 1. *Priviléges.*

1. Au moyen âge, l'Etat ne s'occupait point des théâtres, si ce n'est quelquefois pour les persécuter; le premier privilége date du 4 décembre 1402. Pour bien se rendre compte de ses effets, il faut : 1° comparer le théâtre de cette époque avec celui qui l'a suivi, afin de voir s'il y a progrès ou décadence; 2° voir si le privilége est la cause de ce progrès ou de cette décadence. C'est ce que nous allons faire.

L'histoire du moyen âge est assez connue aujourd'hui pour qu'il soit inutile de s'y étendre ici; nous ne sommes plus au temps où les travaux de l'abbé Lebeuf, des frères Parfaict et d'autres érudits passaient presque inaperçus; la plus grande partie du public connaît, au moins en abrégé, les travaux des Magnin, Jubinal, Monmerqué, A. Royer, etc.; je me bornerai donc à quelques citations de ces auteurs pour ceux qui ne les connaîtraient pas, les renvoyant aux sources pour plus amples détails.

1° *Littérature théâtrale.* « Jusqu'à la fin du dou-

« zième siècle, point de traces de théâtre en langue « vulgaire dans un autre pays que la France. » (Royer, *Hist. univ. des Th.*, I, p. 126.) La France a donc été la première de l'Europe à avoir sa littérature et son théâtre. « Nous n'étions point délicats, « dit Beauchamp, mais nous étions naturels. » (*Rech. sur les Th. de France*, t. I, p. 361.) C'est peut-être la meilleure délicatesse.

Après le privilége, tout change. « Les premiers « mystères sont les meilleurs, et ceux qui ont con- « stitué la forme et le fond du théâtre des Confrères; « on y trouve des situations ménagées avec art, et « des morceaux de versification très-poétiques. » (Parfaict, *Hist. du Th. fr.*, t. I, p. xv.) D'après M. A. Royer (*op. cit.*, I, p. 270), les mystères du quinzième siècle, publiés par Jubinal, ne donnent rien qui approche du *Mystère de la Passion*, et des autres du quatorzième siècle ou antérieurs. « Les « auteurs du seizième siècle veulent se draper dans « le pallium ou dans la toge, mais ce sont des vête- « ments romains et grecs pris à la friperie italienne. « Non-seulement il n'y a pas de progrès, mais il y « a un recul par delà le théâtre des miracles de « Notre-Dame, qui datent pourtant du quatorzième « siècle » (t. I, p. 402). « Nous sommes bien plus « loin du but que nous ne l'étions au quatorzième « siècle. Toute espèce de création originale a dis- « paru » (t. II, p. 96).

2° *Musique au théâtre.* Nous avons vu, dans l'*Histoire des Ecoles de musique*, que la décadence ne fut pas moindre en musique qu'en littérature. Au

moyen âge, la musique tenait une grande place dans les représentations théâtrales, comme cela doit être.

Après le privilége, on ne sait pas ce qu'elle devient, il n'est plus question que du *Te Deum* qui se chante à la fin des représentations. « Pourquoi la « France, après avoir créé l'opéra biblique, la féerie « et la comédie à ariettes, ne continua-t-elle pas de « s'engager dans la voie féconde qu'elle avait ou- « verte? » (Chouquet, *Hist. de la Mus. dramat. en France*, p. 39.)

3° *Mise en scène*. La mise en scène n'a qu'une importance secondaire; elle pourrait être inférieure à la littérature et à la musique sans grand inconvénient. Mais celle du *Mystère de la Passion* (1), celle du drame d'*Adam* (2), etc., nous prouvent qu'on n'exagérait rien, mais qu'on ne négligeait rien, et que l'art des machines n'était point inférieur à la littérature et à la musique. Ne parlons pas des entrées des rois racontées par Froissart et Juvénal des Ursins; à cette époque, la décadence se fait déjà sentir; les spectacles de l'esprit et du cœur sont remplacés par les spectacles des sens.

Après le privilége, les machines suivent la littérature; en 1547, les Confrères ne peuvent plus faire descendre le Saint-Esprit, ni faire sortir Jésus-Christ du tombeau, ce qui donne matière à hérésie, et motive l'arrêt du Parlement qui interdit la repré-

(1) V. Parfaict, *op. cit.*; Em. Morice, *Essai sur la mise en scène*, et surtout A. Royer, *op. cit.*

(2) Publié par Luzarches. Tours, 1854.

sentation des mystères; et lorsque Louis XIV veut relever cette branche du théâtre, il est obligé de faire venir deux machinistes de Modène.

La décadence de la prétendue Renaissance est donc manifeste sous tous les rapports. Il est vrai qu'elle ne s'est pas fait sentir subitement (ce n'est qu'après une agonie d'autant plus longue que les arts étaient plus prospères, qu'ils finirent par s'éteindre), mais elle est assez sensible pour ne pouvoir être contestée.

Le privilége en est-il la cause? Il est certain qu'il n'était point nécessaire au progrès, puisque, sans lui nous étions de tous points les plus avancés de l'Europe; or, en toutes choses, le commencement est le plus difficile.

La nature humaine étant *gagner le plus en dépensant le moins possible*, il est vraisemblable que les privilégiés, n'ayant pas à craindre la concurrence, chercheront leur intérêt plutôt que celui de l'art.

Enfin le texte même du privilége prouve qu'il n'a point été donné dans l'intérêt de l'art, mais dans celui des Confrères : « Nous voulons et désirons le « bien, proufit et utilité de ladite confrarie, et les « droits et revenus d'icelle être par nous accrus et « augmentés de grâces et priviléges. »

2. Si ces raisons ne suffisent pas pour nous convaincre de la nuisibilité du privilége, suivons l'histoire, et voyons les effets de sa suppression.

Les Confrères de la Passion conservèrent le monopole du théâtre jusqu'à Henri IV. Sous Henri III (1577), ils voulurent, avec l'aide du Parlement et

comme c'était leur droit, empêcher les comédiens italiens de jouer à Paris, comme ils en empêchaient les français, et il ne fallut pas moins que l'intervention du roi pour lever cette interdiction.

Sous Henri IV, ils voulurent encore empêcher le Théâtre de la Foire et celui du Marais, mais le roi ne leur permit que de lever un droit sur les autres théâtres, et non de les empêcher de jouer. Le privilége fut maintenu, mais le monopole fut supprimé.

Enfin sous Louis XIII (1612), les comédiens demandèrent la suppression du privilége des Confrères, et en 1629 elle leur fut accordée. (Parfaict, t. III, p. 224 à 276.) C'est en cette même année (1629) que Corneille débute à Paris par *Mélite;* en 1636, il donne le *Cid*. Il est suivi ou plutôt accompagné de Molière, Quinault et Racine.

La musique commençait aussi à renaître, nous étions encore supérieurs aux Italiens (V. *Hist. des Ecoles de musique*, ch. VII); on avait déjà donné des représentations en musique différentes fois, avant que Perrin donnât sa *Pastorale*.

En un mot, nous avons la vraie Renaissance: tout le monde est trop d'accord sur ce point pour qu'il soit utile de s'y arrêter.

Avec la liberté, nous aurions fini par redevenir nous-mêmes, par reprendre le fil rompu depuis le quinzième siècle, par nous affranchir du joug des Grecs imposé par la *Renaissance*, et qui fit tant de tort au génie de Corneille. (V. A. Royer, t. III, p. 96.)

3. Mais Louis XIV donne le monopole de la musique à l'Opéra (1669), et celui du théâtre à ses comédiens ordinaires (1680), et tout retombe en décadence. Racine donne sa dernière pièce (*Phèdre*) en 1677 ; après lui, non-seulement il ne paraît plus de bons auteurs dramatiques, mais deux ans après le rétablissement du privilége, soit que la Comédie Française ne fît plus ses affaires, quoique antérieurement il y eût place au soleil pour plusieurs théâtres, soit pour établir la coutume qui s'est perpétuée en France, de donner des pensions à ceux qui n'en ont pas besoin, le grand roi fit une pension de 12,000 livres à la Comédie Française.

Louis XIV avait pourtant donné le privilége dans l'intérêt de l'art : « Pour lui donner moyen de se « perfectionner, Sadite Majesté veut que sa seule « troupe puisse représenter dans Paris. » Lorsqu'on voit Lulli se faire 800,000 livres en quinze ans, et surtout lorsqu'on voit les trafics de ses successeurs (1), il ne paraît guère que le privilége pût profiter à l'art ; mais je dis plus : ce fut là précisément la cause de tous les abus qui se produisirent. En effet, c'est pour que le privilége profitât à l'art

(1) Francine, gendre et successeur de Lulli (car le privilége était héréditaire), après avoir fait de mauvaises affaires, s'adjoint des capitalistes, et aussitôt qu'ils ont versé leurs capitaux, il les évince. Il revend à Pécourt et Belleville, dépossède ensuite ces acquéreurs pour revendre encore à Guyenet, toujours avec approbation du roi, sans cela, dans tous les pays du monde, un Francine serait justiciable des tribunaux. Les successeurs de Francine ne lui furent pas inférieurs. (V. Castil-Blaze, l'*Acad. de mus.*)

que l'on confia la haute régie des théâtres aux gentilshommes de la chambre.

Les conséquences de l'ingestion des gentilshommes dans les affaires théâtrales furent : 1° les pensions aux anciens directeurs, à leurs veuves, et même aux maîtresses de gentilshommes (1); 2° les entrées de faveur pour les gentilshommes et les abbés; 3° l'obligation pour les directeurs de jouer les pièces des auteurs protégés, quelque médiocres qu'elles fussent, tandis que les auteurs non protégés, quel que fût leur talent, ne pouvaient pas aborder le théâtre; 4° l'obligation d'engager et de bien payer des actrices incapables, mais protégées, et de supporter les caprices et les maladies vraies ou feintes de ces *gentilshommesses*.

Si toutes ces choses ne sont pas propres à remplir la caisse d'un théâtre, elles le sont bien pour éloigner le public; il n'est donc pas étonnant qu'avec un pareil système, l'Opéra fit des dettes.

Pour y remédier, on imagina de faire payer « une redevance aux demoiselles qui désiraient se « faire connaître en se montrant sur la scène de « l'Opéra. » (Malliot, *la Musique au théâtre*, p. 55.) On transforma ainsi l'Académie des *Beaux-Arts* en Académie du *Beau-Lard*.

Cependant, le mal allait toujours croissant, les faillites se succédaient; le gouvernement, au lieu

(1) En 1698, 10,000 livres à la veuve de Lulli; en 1728, 18,000 livres à Francine; en 1731, 1,000 écus à la maîtresse du prince de Carignan, haut régisseur de l'Opéra; en 1747, 10,000 livres à Thuret, etc.

de supprimer les priviléges, établit les subventions (1777) (1).

II. — § 2. *Subventions.*

1. Les subventions ont-elles remédié au mal? En le supposant, elles ne seraient pas encore justifiées, puisque, pour rendre le théâtre aussi florissant qu'au moyen âge, il eût suffi de supprimer le privilége; mais le bon sens nous indique qu'elles ne peuvent que l'aggraver; en effet, ou vous supprimez le contrôle des gentilshommes, et vous revenez au privilége des Confrères, avec cette seule différence qu'au lieu du monopole le privilégié a une subvention; ou vous le maintenez, et les abus signalés ci-dessus persistent et même augmentent, car les parasites sont insatiables.

2. Si vous en doutez, suivez l'histoire du théâtre, vous verrez l'Opéra privilégié marcher de faillite en faillite, tout en ne faisant rien pour l'art. A côté de lui, vous verrez l'Opéra-Comique (Théâtre de la Foire) persécuté, d'un côté par l'Opéra pour le chant, de l'autre par la Comédie Française pour la parole [car les privilégiés sont comme le chien, qui ne mange pas de choux, et empêche la chèvre d'en manger (Montaigne)]; obligé d'acheter de l'Opéra, moyennant une redevance de 35,000 livres, le droit de chanter; vous le verrez, dis-je, faire néanmoins

(1) La première fut de 80,000 livres; aujourd'hui elle est de 800,000 francs pour l'Opéra seul, et l'on ne sait pas où cela s'arrêtera.

ses affaires et amuser le public, de sorte qu'on serait presque autorisé à dire que la persécution est plus utile aux arts que la protection, surtout lorsque ensuite on voit ce même Opéra-Comique privilégié (1806) et subventionné (1807) ne plus rien faire, et devenir à son tour persécuteur du théâtre de la Renaissance.

Plus tard, vous verrez le Théâtre-Lyrique, exposé à fermer tous les jours (puisque l'Opéra et l'Opéra-Comique avaient le droit de lui prendre ses pièces et ses artistes si bon leur semblait), monter 132 pièces de 1847 à 1862 (1). Aujourd'hui il est subventionné; n'anticipons pas.

Mais, sans consulter l'histoire, contentez-vous de regarder autour de vous, vous verrez ce que font les théâtres secondaires. Tout est contre eux : ils ne sont point soutenus par l'Etat, fort heureux de n'en être plus persécutés; ils ont proportionnellement plus de frais et moins de recette que les grands; la concurrence qu'ils font aux théâtres subventionnés est donc très-inégale; eh bien, les théâtres secondaires montent toujours plusieurs pièces par an, et souvent avec succès, tandis que l'Opéra, avec ses 800,000 francs, n'en monte qu'une ou deux, et rarement vont-elles à vingt ou trente représentations.

Les petits théâtres auraient donc plutôt besoin de subvention que les grands, et la méritent mieux;

(1) Malliot, *op. cit.*, ch. V. Dans ce laps de temps, il a été fermé pendant trois ans, de 1848 à 1851.

mais voulez-vous les faire tomber? subventionnez-les, le moyen est infaillible.

3. On me dira : — Vous n'allez pas nous donner pour modèles les succès des petits théâtres. Les subventions ont pour but de faire jouer aux théâtres qui en jouissent les œuvres des grands maîtres; de transmettre aux générations successives les grandes traditions de l'art tant lyrique que dramatique.

Je conviens que les petits théâtres laissent à désirer, mais à qui la faute? Ne serait-ce point la protection qui aurait corrompu l'art? Si, dans les conditions d'inégalité où ils se trouvent, les petits théâtres réussissent, que ne feraient-ils pas s'ils étaient libres? Cependant, tels qu'ils sont, ils valent mieux que les grands à tous les points de vue. « En « définitive, de quoi est-il question ? d'amuser le pu- « blic, et il sait à cet égard, mieux que personne, « ce qui lui convient... Soyons de bonne foi, un « homme qui a passé la journée dans les occupa- « tions de son état, va chercher au théâtre des dis- « tractions, et non pas un nouveau travail. » (Henin, *Des théâtres et de leur organisation légale*, p. 45 et 46.)

Que font donc les théâtres subventionnés? La meilleure preuve qu'ils ne font qu'empêcher le progrès, c'est que les opéras étrangers, à peu près seuls, réussissent; et cela, parce que, grâce à la protection, l'art reste stationnaire en France; nous rampons pendant que les autres marchent; un beau jour ils regardent en arrière, nous jettent un de

leurs os à ronger, emportent notre argent, et puis nous retombons dans notre somnolence.

Au reste, l'obligation de jouer les œuvres des grands maîtres, loin d'être une charge, est un avantage, et devrait plutôt entraîner redevance que subvention, car c'est un succès assuré avec moins de frais pour ces théâtres; mais, outre que cette raison ne subsiste plus depuis la suppression des répertoires (1866) et que, si on voulait encore l'invoquer, il faudrait subventionner tous les théâtres qui joueraient le classique, je ne vois pas l'utilité de ce classique. Le théâtre reflète les mœurs et doit tendre à les corriger; son principal mérite est donc dans l'actualité ; lorsque l'effet moral qu'il se propose est produit, il peut encore amuser, mais il ne profite plus à personne. Le classique n'a donc, le plus souvent, aucune signification morale, *a fortiori* n'a-t-il aucune signification politique, car la politique est encore plus d'actualité que la morale; il est plus facile de changer le gouvernement que de changer les mœurs. Encourager le classique, ce n'est donc pas travailler pour l'avancement de la morale et le perfectionnement de l'humanité. D'ailleurs, je ne sais pas trop ce que signifie ce classique, qui consiste, le plus souvent, à jouer les auteurs après les avoir laissés mourir dans la misère, pour y laisser maintenant les vivants qui, sans doute, deviendront classiques aussi... après leur mort.

En tout ceci je suppose que les théâtres protégés conservent en effet les bonnes traditions, et que, sans eux, elles ne se conserveraient pas, bien que

l'histoire nous prouve le contraire; le *Mystère de la Passion* s'est joué dans toute l'Europe, pendant plusieurs siècles et sans subventions.

Un directeur ne regarde pas si une pièce est ancienne ou nouvelle, mais si elle attire le public, souverain juge. Si le classique est beau, le public n'y fera pas défaut. S'il ne lui plaît pas, à quoi bon le jouer?

III. — § 3. *Gratifications.*

1. On objectera peut-être que les abus que je signale n'existent plus, qu'il n'y a plus de gentilshommes ou qu'ils n'ont rien à voir dans l'administration des théâtres, et qu'en conséquence les subventions profitent à l'art.

Ne nous y trompons pas, partout où il y aura protection de l'Etat il y aura des parasites, comme des mouches sur le miel. Si vous en doutez, lisez l'*Art musical* du 12 octobre 1876 : « Ce directeur (le « subventionné) est bien vite entouré d'une cour « d'auteurs ayant chacun quelques actes en poche. « Parmi ces auteurs, il y a des journalistes à cheval « sur de bons feuilletons. Ils font feu de toutes « pièces pour aider l'impresario paternel qui doit « jouer leurs œuvres... les nullités deviennent des « idoles... L'impresario mange son blé en herbe... « Quant aux auteurs soutiens de l'édifice, le jour où « le directeur ne peut les jouer, il devient un in- « grat, un ennemi, un pleutre... »

On voit que les gentilshommes d'aujourd'hui sont

les *chevaliers du feuilleton* (c'est un journaliste même qui le dit); que les subventions sont « la base « d'aventureuses spéculations pour lesquelles le « principal intéressé a besoin de l'appui coûteux « d'ambitions insatiables... qu'il ne peut pas tou- « jours jouer ce qu'il veut, qu'il est obligé de jouer « ce qu'on lui impose... plus ou moins amicale- « ment. » De sorte qu'avant de jouir de la subvention il pouvait bien faire, mais qu'après il ne le peut plus. C'est effectivement ce que le bon sens et l'histoire nous apprennent.

2. Pour remédier à ces inconvénients, M. Escudier (*Art musical*, 8 juin 1876) demande que les subventions soient changées en gratifications, c'est-à-dire données pour les services rendus, et non pas pour les services à rendre.

Les gratifications seraient la corruption définitive du théâtre, et par conséquent de la morale; les uns flatteraient le pouvoir pour obtenir les gratifications; les autres, pour s'attirer la partie mécontente du public, c'est-à-dire le plus grand nombre, renonceraient aux gratifications et combattraient le gouvernement à outrance. Le théâtre deviendrait ainsi une arène politique, un moyen de popularité dont on se servirait pour arriver aux places et aux honneurs, et bientôt il ne faudrait plus aux Français, comme aux Romains de la décadence, que *panem et circenses*.

Mais en supposant que cela n'ait pas lieu, que le pouvoir soit assez puissant sur lui-même pour être insensible aux flatteries des uns et aux épigrammes

des autres (ce qui serait lui accorder une vertu bien grande et bien rare), en supposant même que le théâtre puisse ne pas s'occuper de politique, il faudrait encore renoncer aux gratifications; en effet, en récompensant le succès vous ne récompenserez pas toujours le mérite; il n'y a pourtant pas d'autre moyen de juger avec impartialité du mérite.

3. Je pense qu'il est inutile de discuter le projet de M. Escudier : « L'Etat nommera un jury de dix « ou douze membres qui, à la fin de chaque année, « répartira la somme votée selon le mérite de cha- « cun des directeurs appelés à se partager ce capi- « tal... Ce jury devra être pris en dehors du monde « des théâtres; nul compositeur, nul auteur dra- « matique n'en devra faire partie. » Il est trop visible que ce jury pris en dehors du monde des théâtres, et placé entre l'Etat et les directeurs concurrents, ne peut être ni compétent ni impartial.

Le succès porte sa récompense avec lui. Le directeur qui monte une bonne pièce et la monte bien en est naturellement récompensé par l'affluence du public. Cela ne suffit-il pas ? Celui qui échoue a souvent pris plus de peine que l'autre, et peut ne devoir son insuccès qu'à une circonstance imprévue et indépendante de sa volonté. Si vous récompensez le premier, vous rendez la concurrence trop inégale; si vous récompensez le second, vous l'encouragez à ne rien faire.

4. Les gratifications aux directeurs ne peuvent donc qu'être injustes et nuisibles à l'art. Il en est

de même des gratifications aux artistes. La faveur publique est bien suffisante pour récompenser les bons; quant aux mauvais, on peut les laisser garder leurs moutons ou les y renvoyer, ils y gagneront et nous aussi.

Mais si vous considérez comment est organisé l'enseignement, vous aurez plus lieu de vous étonner que, malgré lui, il se produise quelques artistes. Comment voulez-vous que, sans avoir étudié la vraie musique, c'est-à-dire la nature, avec des connaissances scientifiques et même littéraires très-bornées, et par cette seule raison qu'il a eu un prix d'harmonie au Conservatoire, ou même le prix de Rome, un musicien puisse du premier coup composer un opéra ? Est-ce par là qu'ont commencé les Haydn, les Mozart, les Weber, les Meyerbeer, etc.?

Comment voulez-vous que, parce qu'il a passé quelques années au Conservatoire à copier plus ou moins mal son maître, comme dit M. A. Dumas, et se croyant par là dispensé d'étudier la nature, et d'écouter les conseils de ceux qui ont passé leur vie à l'étudier, un acteur puisse bien débuter sur un grand théâtre et par un premier rôle? N'est-ce pas le monde renversé? Que diriez-vous si l'on mettait un élève de Saint-Cyr à la tête d'une armée?... Il est pourtant plus facile d'apprendre la guerre dans le cabinet que le théâtre.

5. Enfin, même en supposant que les subventions et gratifications n'entraînent aucun des inconvénients que nous venons de voir, et qu'elles puissent produire tous les bons effets qu'on se propose,

il faudrait encore les supprimer : 1° par économie; en effet, les subventions et gratifications ne peuvent être considérées que comme un supplément au prix des places (1). La question se réduit donc à savoir si le public peut payer sa place ou non; *si le public doit dépendre du théâtre, ou le théâtre du public.* Dans un cas comme dans l'autre, en supprimant les subventions on économise les frais de perception. 2° Par équité; parce qu'il est élémentaire que tout impôt doit porter sur le consommateur; or, la grande majorité du public ne va pas dans les théâtres subventionnés, car malgré, ou plutôt à cause de la subvention, le prix des places est trop élevé.

IV. — § 4. *Histoire du prix des places.*

1. Si toutes ces raisons d'intérêt public ne suffisent pas pour faire renoncer à la protection de l'Etat, peut-être sera-t-il plus facile de le persuader en invoquant l'intérêt particulier. C'est pourquoi nous allons faire en quelques mots l'histoire du prix des places.

Au moyen âge, si les pièces étaient montées par

(1) Comment trouvez-vous cette manière de réduire le prix des places dans les grands théâtres ? Ne vous semble-t-il pas entendre le riche dire au pauvre : — «Je veux aller à l'Opéra, paie la moitié de ma place ? » — Si j'étais riche, je ne voudrais pas que les pauvres paient ma place au théâtre, et je ne mettrais jamais les pieds dans les théâtres subventionnés, lors même qu'ils auraient de meilleures pièces et de meilleurs artistes que les autres, ce qui est au moins discutable.

le public même, ce qui arrivait fréquemment, chacun y mettait du sien et s'y employait suivant ses moyens et ses aptitudes (voy. Jubinal, *Mystères inédits du quinzième siècle*, préface), et les représentations étaient gratuites.

Si une pièce était montée par une troupe de passage, la libre concurrence obligeait cette troupe à mettre les places au plus bas prix, et la grande affluence du public lui permettait de couvrir amplement ses frais en prenant un denier ou un liard au plus par personne.

2. Charles VI, en établissant le privilége, ne fixe pas le prix des places; mais l'exiguïté du local ne permettant pas à une grande foule d'y assister et la concurrence étant supprimée, il est vraisemblable que le prix des places fut élevé. Quoi qu'il en soit, en 1542 il n'était encore qu'à 2 sols tournois (voy. p. 29).

En 1577, tandis qu'on empêchait les Français de jouer, on le permit aux Italiens, qui prirent 4 sols par personne.

3. Sous Henri IV (1609), le prix des places fut fixé à 5 sous au parterre et 10 sous aux loges et galeries.

Comme Charles VI, Louis XIV, en établissant les priviléges, ne fixa point le prix des places. Il va sans dire que les académiciens et les comédiens ordinaires du grand roi ne jouaient pas pour le commun des mortels à raison de 5 sous; aussi, en 1699, trouvons-nous le parterre à 12 sous au Théâtre-Français; le droit des pauvres rétabli, le

parterre monte à 18 sous; il va sans dire que les autres places s'élèvent dans la même proportion. (Voy. Auger, *Physiol. du th.*, t. III, p. 302.)

Quant à l'Opéra, « nous lui permettons de prendre du public telles sommes qu'il avisera, » dit le privilége. Je ne sais pas quel était le prix des places à cet heureux théâtre, et je n'ai point envie de le savoir. Quel qu'il fût, il ne l'a pas empêché de faire des dettes et d'absorber les subventions; cela se comprend, pour abuser le public et faire réussir les pièces des protégés, il fallut inventer toutes sortes de moyens, la claque, les réclames, etc. Il faut que tout cela se paie; mais le public a bon dos; il donnait bien dix millions de revenu aux maîtrises...

4. Depuis lors, le prix des places a toujours augmenté et la subvention aussi; à l'ancien Opéra, le parterre n'était encore qu'à 5 fr.; au nouveau, il est à 7 fr. 50, et l'on ne sait pas où cela s'arrêtera; mais il n'y a pas besoin d'être sorcier pour prédire que le prix des places augmentera en raison de la subvention, et qu'il faudra élever l'un si l'on ne supprime pas l'autre, lorsque la curiosité du public pour la nouvelle salle sera satisfaite.

Allez donc au théâtre, pauvres ouvriers et employés qui gagnez de 3 à 5 fr. par jour... vous n'en paierez pas moins les subventions. Et l'on vous dit que vous avez une âme... heureusement qu'elle est immortelle.

C'est ainsi que le peuple, privé du théâtre, qui est à la fois la meilleure école et la récréation la plus

agréable, s'adonne à l'ivrognerie et aux autres vices.

V. — § 5. *Droit des pauvres.*

1. Au moyen âge, il n'y avait point de droits des pauvres sur le théâtre, par la bonne raison qu'il n'y avait point de pauvres (1). Le premier monument de la misère en France est la *Complainte du pauvre commun et des pauvres laboureurs de France*, que l'on attribue généralement à Enguerrand de Monstrelet, qui pourtant ne la donne point comme sienne, ni même comme nouvelle; il suffit, en effet, de la lire pour voir qu'elle remonte plus haut, et que c'est le prélude de la Jacquerie; on y trouve :

« Hélas ! comment ces tailles grans
« *Qu'avez fait passa quinze ans*
« Par chacun ou trois fois ou deux
« *Et des monnaies les tombements*,
« Et les griefs de vos sergents, etc. »

J'ai dit qu'antérieurement à cette complainte il n'y avait point de misère; en effet, outre que les lois ne s'en occupent point, on trouve dans ladite complainte :

« Vivre ne pouvons *plus* ensemble...
« *Perdu* avons soulas et joie...
« Car *plus* n'avons ni blé ni vin... etc. »

(1) Dans toutes les anciennes lois françaises, depuis l'origine jusqu'à 1364, Isambert ne cite qu'un capit. de 805 « sur

Ce qui sous-entend qu'avant cette époque *nous pouvions vivre ensemble, nous avions blé et vin soulas et joie.* On ne peut perdre que ce dont on jouit.

2. Le premier impôt sur le théâtre en faveur des pauvres date du 27 janvier 1541. Le Parlement motiva son arrêt sur ce que les représentations des Confrères, en détournant les fidèles de l'Eglise, diminuaient le produit des aumônes.

Si c'était là le vrai motif, on ne voit pas pourquoi on n'aurait pas établi cet impôt plus tôt, car il y avait longtemps que cet état de choses existait, et le clergé ne disait rien ; au contraire, il était le plus empressé d'aller au théâtre et même d'y jouer; il avançait l'heure des vêpres pour n'y pas manquer. Il paraît donc vraisemblable que le clergé eut son intérêt en vue plus que celui des pauvres, et qu'il ne fit soumettre les Confrères à cet impôt que parce que leurs représentations donnaient matière à hérésie.

Quoi qu'il en soit, il est bon de remarquer que les Confrères qui gagnaient beaucoup d'argent (puisqu'on les impose à 1,000 livres tournois, ce qui ne les empêche pas, en 1548, de construire à leurs frais l'hôtel de Bourgogne), sont restés cent quarante ans avec leur monopole sans rien donner aux pauvres.

A partir de cette époque, le théâtre, continuellement persécuté par le clergé et le Parlement,

« la protection due aux pauvres contre les puissants. » Si le peuple eût été dans la misère, est-il possible d'admettre qu'il l'ait supportée si longtemps sans faire de jacquerie?

tomba en décadence, et lorsqu'en 1572 le curé de Saint-Eustache, messire René Benoît, obtint que les Confrères n'ouvriraient leur théâtre qu'après vêpres dites, c'est-à-dire presque au moment où ils devaient le fermer, les Confrères, dans leur réclamation au Parlement, n'accusent plus que 300 liv. tournois de rente qu'ils paient aux Enfants de la Trinité, tant pour le service divin que pour l'entretien des pauvres. (Parfaict, t. III.) Il est même probable qu'ils exagéraient leur charité pour se rendre le Parlement favorable, car le privilége, renouvelé en 1548, ne parle plus du droit des pauvres, il dit seulement que la chapelle de la confrérie est entretenue par les Confrères. (Parfaict, t. II, p. 3.)

Après 1572, on ne voit plus de traces du droit des pauvres; il est vraisemblable qu'il tomba de lui-même, les comédiens étant les premiers pauvres, comme le prouve cette épitaphe de Mernable par Ronsard :

Tandis que tu vivais, Mernable,
Tu n'avais ni maison, ni table,
Et jamais, pauvre, tu n'as veu
En ta maison le pot au feu ;
Ores, la mort t'est favorable,
Car tu n'as plus besoin de table
Ni de pot, et si désormais
Tu as maison pour tout jamais.

En effet, en 1577 (20 décembre), les Confrères sont autorisés à jouer comme par le passé ; on leur enjoint de ne commencer qu'à trois heures, afin de ne

pas gêner le service divin; on les rend responsables des scandales qui pourraient advenir, on prononce une amende de 1,000 liv. parisis contre ceux qui les troubleraient, mais on ne parle nullement du droit des pauvres. (Voy. Félibien, *Hist. de Paris*, t. V, p. 5 et 6.) L'édit de Henri IV (12 novembre 1609), qui entre dans tant de détails, et fixe le prix des places à 5 sous au parterre et 10 sous aux loges; la déclaration de Louis XIII (16 avril 1641) ne parlent point non plus du droit des pauvres; et, lorsqu'en 1699 Louis XIV le rétablit, le souvenir même de cette aumône forcée était perdu, car il n'aurait pas manqué d'invoquer les précédents s'il en eût eu connaissance.

3. Au dix-septième siècle, le théâtre se releva, et, libre, il n'attendit pas qu'on lui imposât le droit des pauvres, il fit l'aumône de sa bonne volonté. « Si les comédiens étaient charitables, c'était à leur « aise, et jamais par ordre. Ils ne mettaient que « plus d'empressement à l'être. On le sait par les « lettres que leur écrivirent quelques commu- « nautés religieuses, et aussi par les mentions « d'aumônes presque journalières qui se trouvent « sur le registre de la troupe de Molière tenu par « Lagrange. » (Ed. Fournier, *Théâtres et pauvres*, p. 6.)

On doit croire que les autres théâtres ne faisaient pas moins d'aumônes, car les cordeliers et les augustins n'auraient pas manqué de leur proposer pour modèle la troupe de Molière, ce qu'ils n'ont point fait, que je sache.

N'est il pas plus beau et plus consolant pour les pauvres, de voir ces excommuniés faire l'aumône de bonne volonté, que de voir ce qu'ont fait les privilégiés avant et après eux ?

4. Le 25 février 1699, Louis XIV, « voulant donner aux pauvres quelque part aux *profits considérables* qui reviennent des opéras de musique et « des comédies qui se jouent à Paris par *sa permission*, ordonne qu'à partir du 1er mars suivant, « il sera perçu un sixième en sus de la recette au « profit des pauvres. »

Si les aumônes avaient continué après le rétablissement des priviléges, les comédiens n'auraient pas manqué d'en faire l'observation, et Louis XIV, au lieu de dire qu'il voulait *donner quelque part aux pauvres*, aurait dit qu'il voulait *augmenter la part des pauvres*.

Les privilégiés de 1672 et 1680 ne furent donc pas plus délicats que les Confrères, et cela se comprend : à quoi servirait le privilége ? Mais ils poussèrent l'indélicatesse plus loin ; pour se soustraire à cet impôt qui devait être payé par abonnement, savoir : 40.000 liv. par l'Opéra et 25,000 par la Comédie Française, ils augmentèrent le prix des places. C'est pour remédier à cet abus qu'en 1701 l'impôt fut prélevé sur la recette brute ; mais le prix des places ne fut point réduit, et les comédiens eurent encore l'effronterie de réclamer. Le président de Harlay répondit à Dancourt, leur avocat : *Nous avons des oreilles pour vous entendre, des mains*

pour recevoir, mais nous n'avons point de langue pour vous répondre (1).

Voilà donc l'impôt des pauvres définitivement établi; depuis lors il a subi diverses variations dans le taux et dans la forme, mais il subsiste toujours.

5. On voit par l'ordonnance de 1699 que cet impôt suppose *des profits*. Cela est élémentaire pour tout impôt, chercher à le démontrer, c'est oublier qu'il n'y a pas de pire sourd que celui qui ne veut pas entendre. Mais il ne s'ensuit pas qu'il doive être prélevé sur les bénéfices nets plutôt qu'autrement; les percepteurs de cet impôt ne peuvent ni ne doivent entrer dans ce détail, et s'ils y entraient, ceux qui le demandent seraient les premiers à s'en plaindre.

M. Ed. Fournier a pourtant cherché, après bien d'autres, à prouver que cet impôt doit être prélevé sur les bénéfices nets; pour cela, il s'appuie sur un arrêt du Parlement du 10 décembre 1541. En supposant (ce qui n'est pas) que cet arrêt dise en effet que l'impôt des pauvres sera *prélevé sur le bénéfice des acteurs*, il serait détruit par un autre arrêt du 27 janvier 1542 qui dit que « Ch. Leroyer et ses « consorts sont imposés à 1,000 livres tournois pour « la représentation du mystère de l'Ancien Testa- « ment, dont 500 livres avant de commencer ledit « jeu, et le surplus à la moitié d'iceluy, *suivant ce* « *que par ci-devant a été par ladite cour ordonné*,

(1) Inutile de voir si, par exception, cette aumône a profité aux pauvres.

« sauf à ordonner par ci-après de plus grande « somme. » En même temps, le Parlement fixe le prix des places à 2 sols par personne, et pas plus de 30 écus pour le louage des loges. (V. Félibien, *op. cit.*, t. IV, p. 703.)

6. On voit aussi, par l'ordonnance de 1699, que le droit des pauvres suppose le privilége, *la permission;* d'où il résulte qu'il est légitime le privilége existant; l'impôt de 1541, celui de 1699, celui de 1809 sont donc légitimes; celui même de la Restauration, bien que le nombre des théâtres soit porté de huit à vingt-quatre, est encore légitime, quoi qu'en dise M. Hostein (*Liberté des théâtres*), car les conditions du privilége sont arbitraires; le gouvernement est libre d'imposer celles que bon lui semble, libre à la partie contractante d'accepter ou de refuser.

7. Mais la suppression du privilége entraîne nécessairement celle de cette redevance, et met le théâtre de pair avec toutes les autres industries. Maintenu dans cette condition, il est contraire au principe même de la constitution, il met le théâtre en dehors du droit commun.

Les théâtres subventionnés seuls, continuant à jouir d'une protection spéciale, pourraient être soumis à un retour, mais n'est-il pas absurde de donner la subvention d'une main et de la retirer de l'autre en droit des pauvres? Pourquoi (en supposant qu'on maintienne les subventions) ne pas subventionner directement les hospices, et réduire d'autant celles des théâtres?

8. Puisque ce droit n'a aucun fondement hors du privilége, voyons donc sur quoi se fondent ses partisans pour le soutenir. Ils disent : — C'est un impôt sur le luxe, sur le plaisir. — Commençons par ne pas confondre ces deux mots *luxe* et *plaisir*. Le luxe, c'est ce qui n'est pas nécessaire à la santé du corps ou de l'âme, comme les vins fins, les bijoux, etc. Le plaisir, c'est la nourriture de l'âme. Le théâtre n'est donc pas un luxe, il est aussi nécessaire, sinon plus, au pauvre qu'au riche. Mais, même en le supposant objet de luxe, pour se conformer au principe de notre droit public, il faut imposer de la même manière tous les objets de luxe, ou supprimer celui du théâtre.

9. A bout de mauvais prétextes, on nous dit : — Ce n'est pas le directeur, mais le public qui paie. — Nous le savons fort bien, c'est précisément pourquoi nous en demandons la suppression ; le public est assez grand pour faire l'aumône tout seul.

Enfin, même en le supposant légitime et profitable aux pauvres, et en admettant que l'assistance publique soit une bonne institution, il faudrait encore le supprimer, le réunir aux autres impôts, afin de diminuer les frais de perception, et subventionner directement les pauvres sur le budget.

CONCLUSION

Voilà quelques-uns des effets de la protection de l'Etat sur les théâtres. Si je n'en donne pas d'autres exemples, ce n'est pas qu'il en manque (on peut voir *l'Académie de musique* de Castil-Blaze), c'est que mon intention est d'indiquer la route, et non de la parcourir. Rien n'est plus facile que d'écrire un gros livre sur une bagatelle, mais rien n'est plus inutile à la majorité du public, qui n'a ni le temps ni la volonté de lire ces gros riens, ce dont je suis loin de la blâmer. Je crois qu'il est temps d'en finir avec ces livres interminables qui bourrent l'esprit et ne le nourrissent pas.

On voit que les effets de la protection sont assez mauvais pour qu'on cherche à y remédier et qu'on fasse l'essai de la liberté, lors même qu'on n'aurait aucune preuve de ses bons effets. S'ensuit-il que l'Etat doive imposer la liberté? Non, la liberté ne se décrète pas; si le gouvernement voulait supprimer les subventions, ceux qui en souffrent le plus seraient les premiers à réclamer; il arriverait ce qui eut lieu sous le ministère de Turgot lorsqu'il voulut supprimer les priviléges : « Le gouvernement offrit « la liberté, et le commerce la refusa. Le public « resta indécis. Telle est la force de la routine, et « tel est l'enivrement que produit le monopole sur « l'esprit des privilégiés. On en meurt, et on aime

« mieux en mourir que de tomber dans le droit « commun. » (J. Simon, *le Travail*, p. 105.)

C'est donc au public à faire justice des abus, et pour cela il n'a pas besoin d'abattre les théâtres subventionnés, il n'a qu'à ne plus les soutenir. « Je « ne veux pas que vous le poussiez ni le branliez, « mais seulement ne le soutenez plus. » (La Boétie.)

Lorsque le public abandonnera les théâtres subventionnés qui le font payer bien cher pour l'ennuyer, les directeurs ne tarderont pas à refuser les subventions.

7717. — Paris. Typ. de Ch. Noblet, rue Cujas, 13. — 1877.

DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE POLITIQUE

DES

ÉCOLES DE MUSIQUE

TROISIÈME ÉDITION

PARIS. — IMP. CH. NOBLET, RUE CUJAS, 13. — 4625

a Mr Alseline
Hommage
M

NOTES

SUR L'ÉTAT DE L'INDUSTRIE

DES

THÉATRES

Depuis le Décret de 1864

PAR

G. MARYE

PARIS

L. HUGONIS
Imprimeur

19 — PASSAGE VERDEAU — 19

1877

NOTES

SUR

L'ÉTAT DE L'INDUSTRIE DES THÉATRES

Depuis le Décret de 1864

NOTES

SUR L'ÉTAT DE L'INDUSTRIE

DES

THÉATRES

Depuis le Décret de 1864

PAR

G. MARYE

PARIS

—

L. HUGONIS

Imprimeur

19 — PASSAGE VERDEAU — 19

—

1877

I

LE RÉGIME PROTECTEUR DE L'INDUSTRIE DES THÉATRES

Le régime protecteur de l'industrie dramatique tel qu'il existait en France, avant 1864, a produit les meilleurs résultats; c'est grâce à lui que seule, entre toutes les nations, la France peut revendiquer l'honneur d'avoir encore un art dramatique complet.

En fait, la liberté des théâtres ne saurait exister d'une façon absolue et je pense que, quelque soit le parti auquel on appartienne, on se rencontrera avec nous sur un point qui intéresse à la fois la grandeur de notre art, la sécurité de tous et la morale publique.

Que sont devenus aujourd'hui les théâtres

de l'Italie, ce pays de la liberté artistique, dont le ciel semble être si propice au développement de l'art ? Ils pullulent sur le sol italien et, dégagés d'entraves administratives, ils sont, ville par ville, rangés sous la main d'un entrepreneur qui, sans nul souci de la dignité des artistes et de l'importance de l'art, ne voit, dans le théâtre, qu'un commerce devant produire plus ou moins et pour lequel tous les moyens d'exploitation sont bons.

Les quelques artistes italiens qui ont du talent quittent cette terre ingrate et vont au loin chercher profits et réputation. Aussi assiste-t-on, dans cette contrée, aux spectacles les plus extraordinaires, aux accouplements les plus étranges et aux immoralités les plus flagrantes qui consomment la décadence de l'art.

C'est vers cet abîme qu'en France marche l'art dramatique. Notre théâtre ne s'est maintenu, jusqu'ici dans un rang élevé, que grâce à la sollicitude des administrations centrale et locales ; mais celles-ci ne pourront plus bientôt pallier

les effets désastreux occasionnés par la mauvaise interprétation du décret de 1864.

Il n'y a plus aujourd'hui, dans le sens strict du mot, de *Direction des théâtres*; la liberté arrête toute action administrative, et le fonctionnaire mis à la tête de ce service n'est qu'un spectateur mieux placé que les autres, mais auquel on refuse tout acte d'approbation ou d'improbation.

Il est temps de rejeter un système dont l'expérience a été trop complètement faite, et il nous semble urgent d'armer la Direction des théâtres, afin que l'on sente bientôt l'impulsion que donnerait la main puissamment intelligente d'un administrateur fort, honnête, sincère et dévoué aux intérêts généraux de l'art.

Il suffit d'interroger, tant en France qu'à l'étranger, les gens spéciaux, ayant des intérêts réels dans une entreprise de théâtre, — nous ne parlons pas de ces entrepreneurs qui n'ont aucun souci de l'art et de la morale, — pour recueillir des plaintes contre le régime de la liberté des théâtres qui existe partout aujourd'hui.

L'exploitation des théâtres est au nombre de ces industries qui exigent des règlements spéciaux, garantissant la sécurité morale et matérielle de tous les citoyens. L'influence d'une pièce de théâtre est bien différente de l'influence d'un livre et d'un tableau ; un livre et un tableau peuvent être retirés de la circulation s'il y a danger pour la société, mais une pièce de théâtre qui agit, avec des moyens si divers et si puissants sur le public, ne peut être enlevée de l'esprit des spectateurs qui l'ont vu représenter; d'un autre côté, les conditions nécessaires à la représentation de l'œuvre dramatique exposent les spectateurs à un danger permanent que leur agglomération rend encore plus terrible. Ces causes placent l'industrie dramatique dans une situation exceptionnelle qui impose à l'administration le devoir de garantir la sécurité publique et la morale par l'établissement d'une censure préventive et l'exécution d'ordonnances de police réglant le mode de construction, d'entretien et d'exploitation des théâtres.

Toutes les législations portaient la trace de cette préoccupation, et aucune n'était aussi complète que la législation française par les circulaires et règlements édictés entre les deux décrets de 1806 et 1864.

Malgré toute la sagesse qui avait présidé à la confection du décret du 8 juin 1806, on avait omis de limiter le nombre des théâtres de Paris, qui se faisaient une concurrence désastreuse ; le décret du 29 juillet 1807 vint combler cette lacune en ordonnant la fermeture de tous les théâtres, sauf *douze* dont les directeurs se considérèrent, dès lors, comme investis de véritables priviléges. Ils tentèrent même plus tard de s'opposer à ce que le ministre autorisât de nouvelles créations de théâtres.

Les circulaires et décrets postérieurs à 1806 ne firent qu'apporter de nouveaux développements aux dispositions du décret du 8 juin 1806, suivant les besoins du moment.

II

LE DÉCRET DE 1864

Le décret de 1864, appelé communément décret de *la Liberté des théâtres,* a créé un état de licence qui ne tardera pas à ruiner l'art dramatique français et à le rendre l'égal de l'art dramatique des autres pays, si l'on peut appeler *art dramatique* ces pièces sans intrigue et sans littérature, pâles copies de nos pièces à la mode qui, toutes blâmables qu'elles sont, n'en obligent pas moins les étrangers de toutes nations à ne compter que sur la France pour alimenter leurs théâtres.

Ce n'est pas l'auteur du décret, non plus que ceux qui l'ont sollicité qu'on doit incriminer ici,

mais ce sont ceux qui, chargés d'en faire observer strictement les dispositions, ont permis à un état de complète licence qui n'existe pour aucune autre émanation de l'esprit, de s'emparer de l'art dramatique et de le transformer au point de le rendre odieux à la majeure partie de la nation.

L'œuvre du décret de 1864 n'a pas été, comme on pourrait le croire, le désarmement du ministère au profit des municipalités, mais, chose plus grave, l'annihilation presque complète de l'autorité locale. Le théâtre est revenu purement et simplement au régime de 1791, régime essentiellement transitoire, dont le gouvernement républicain comprit la faute puisqu'il invita, dès 1793, les municipalités à diriger et à surveiller les entrepreneurs de spectacles. On était, évidemment, déjà loin de la simple déclaration préalable de construction de théâtre que demandait la loi de 1791.

Du côté du gouvernement, comme du côté du public, on salua la promulgation du décret du

6 janvier 1864 comme le début d'une ère de régénération que, ni le premier Empire, ni la Restauration, ni la Monarchie de juillet n'avaient voulu ouvrir. C'est que ces gouvernements pensaient, avec juste raison, que la liberté des théâtres, telle qu'on la demandait, entraînerait la destruction de la censure préventive et l'abandon des réglements de police; tandis que le second Empire l'envisagea comme une simple liberté commerciale qui permettrait à l'industrie des théâtres de produire plus et mieux. Mais ce que demandaient les esprits littéraires, comme nécessaire à la liberté industrielle, c'était la liberté artistique; on autorisa donc les artistes des différents théâtres à interpréter, sans l'autorisation demandée par le décret de 1859, nos chefs-d'œuvre classiques, privilège qui, jusqu'alors avait appartenu aux artistes de la Comédie-Française et de l'Odéon.

Aussi vit-on le même soir, dans presque tous les théâtres de Paris, un artiste endosser l'habit de *Tartuffe* et chercher par ses allures de mau-

vais goût à provoquer un succès de scandale. Ça été la seule tentative en faveur du répertoire classique qu'aient essayée les nouveaux affranchis.

Cette tentative est intéressante à rappeler, parce qu'elle montre que, dans l'esprit de ceux qui avaient sollicité le décret, on comptait sur une autre liberté qu'une liberté commerciale et qu'on entendait faire donner au décret de 1864 plus qu'il n'accordait.

L'empereur Napoléon III, en proclamant la liberté des théâtres, avait cédé à de nombreuses sollicitations présentées par quelques directeurs de théâtres de Paris, à bout de ressources, qui, comme dernier expédient, reprirent la vieille lutte de la liberté contre le privilége. La campagne fut habilement menée, chacun s'y trompa. L'empereur, sollicité de tous côtés, crut répondre à un besoin réclamé par la partie intelligente du pays, lorsqu'il annonça dans son discours d'ouverture des chambres en 1863, qu'un prochain décret supprimerait les privi-

léges de théâtres. La spéculation, au profit de qui la campagne avait été menée, s'empara sans retard, des prérogatives données par le décret et, du même coup, au nom de la liberté, l'abolition des priviléges fut décidée le monopole établi.

III

LE MONOPOLE DE L'INDUSTRIE DES THÉATRES

La première œuvre du décret de 1864 fut la création, à Paris, d'une société aujourd'hui puissante, qui n'envisagea l'art dramatique que comme une matière exploitable.

Le but primitif de cette société était de former une coalition des entrepreneurs de spectacles ; mais la société se transforma bien vite en commanditaire des directeurs de théâtre, s'établissant ainsi directeur de fait, de la plupart des théâtres parisiens. Elle devint principale locataire des théâtres de la ville de Paris, sans être astreinte à de nombreuses obligations, car nous la voyons augmenter et abaisser le prix

des places, à son gré, sans avis au public, contrairement aux réglements de police; fermer et ouvrir les théâtres sans règle fixe, transformer le genre de spectacles et même obtenir des remises de loyer qui ont peut-être été jusqu'à cinquante mille francs pour une année.

Le mode d'exploitation des théâtres appartenant à la ville de Paris est tel, qu'il semblerait que les principaux locataires n'aient d'autre but que la dépréciation des immeubles, afin d'arriver à les acquérir un jour à des conditions exceptionnelles. Aucun de ces théâtres n'a produit de bénéfice aux différents directeurs qui les ont exploités, presque tous ces directeurs sont arrivés à la faillite, et, lors du changement de direction dans un de ces théâtres, dans celui dont on se plaisait à citer les recettes fabuleuses, un critique dont on connaît la compétence en matière de théâtre, écrivait : « *le théâtre enjambe d'une direction à l'autre par dessus un abîme.* » Comment a-t-on comblé l'abîme? Nous l'ignorons; toujours est-il que les affaires de

la société sont prospères, malgré les faillites successives de ses directeurs.

Afin de mieux faire comprendre le système suivi pour l'exploitation de ces théâtres, nous donnons le compte-rendu d'un procès fait à un M. Dufau, directeur du théâtre du *Châtelet*, qui fut mis en faillite avant même d'avoir ouvert les portes de son théâtre. Le compte-rendu que nous citons, rédigé d'après le réquisitoire, est pris dans la *Gazette des Tribunaux*.

« Au mois de juin 1874, Dufau s'associait de « fait avec un sieur Hertz, artiste compositeur, « pour l'exploitation du théâtre du *Châtelet* où « ils entreprirent de fonder l'*Opéra populaire*. « A cet effet, ils acquirent de M. Hostein, « directeur du *Châtelet* et de *la Renaissance*, le « droit à la direction du *Châtelet*, ensemble, le « matériel, les décors et costumes, le droit au « bail du théâtre et d'un magasin à décors « situé rue de Montreuil, cette acquisition eut « lieu moyennant le prix principal de 80,000 fr. « Indépendamment de ce prix considérable,

« l'acquisition faite par les nouveaux directeurs
« entraînait pour eux des charges énormes,
« notamment les loyers ; ces loyers s'élevaient
« à 137,000 fr., savoir : 100,000 fr. pour la ville
« de Paris, propriétaire de l'immeuble, 25,000 fr.
« pour la Société parisienne, propriétaire des
« trois théâtres, principale locataire, et 12,000 fr.
« pour la location du magasin de la rue de
« Montreuil. Hertz et Dufau s'engagèrent, en
« outre, à continuer l'exécution des traités
« consentis par leur prédécesseur avec diffé-
« rents corps d'emploi ou industrie nécessaires
« à l'exploitation théâtrale, tels que : ouvreuses,
« claqueurs, limonadiers, etc., engagements
« très-onéreux pour les acquéreurs ; car
« M. Hostein avait perçu d'avance, à l'occasion
« de ces traités, diverses sommes s'élevant
« ensemble à plus de 72,000 fr. dont il ne leur
« tenait aucun compte. Un exemple : M. Hos-
« tein, le 24 juillet 1873, avait aliéné pour
« neuf cent douze représentations cent trente-
« huit places de théâtre moyennant le prix de

« 50,000 fr. payés d'avance; Hertz et Dufau
« avaient donc à supporter, sans aucune indem-
« nité, la perte considérable résultant pour eux
« de cent-trente-huit places, aliénees au moins
« pour deux ans et demi..... »

Cet extrait est plein d'enseignements. Il montre, en effet, comment se forment ces directions de théâtre qui vivent ce qu'elles peuvent, ou mieux, ce que veut la Société qui rentre, et au-delà, dans les fonds qu'elle a avancés; qui, afin de rester maîtresse de la situation, laisse toujours un reliquat de compte que doit prendre le successeur, avec l'obligation de répondre des cautionnements d'ouvreuses et de divers industriels, et de prendre les charges résultant de l'aliénation d'un certain nombre de places.

Cette situation explique les obsessions et les grossièretés des ouvreuses, dont le directeur devenu leur débiteur, n'ayant plus aucune action sur elles, doit supporter les agissements si préjudiciables à son entreprise. Que de trafics ne trouvons-nous pas aux portes des théâtres?

On ferme les guichets où se délivrent les billets, malgré une salle presque vide, afin de forcer les spectateurs à acheter à la porte des billets majorés de 25 et 50 %. Cette majoration est le but auquel tendent les marchands de billets qui prêtent des sommes dont l'intérêt atteint des taux qu'on n'oserait pas imaginer.

Ces ventes de places faites par avance à des agences de location ou à des chefs de claque, s'opèrent d'une façon assez bizarre. On estime le rendement moyen d'une place et on suppose que l'acheteur en gros doit trouver son bénéfice dans l'écart entre le prix affiché et celui que le directeur du théâtre indiquera ; mais, comme ces genres de marché n'ont lieu qu'au moment d'une exploitation difficile, alors que le public délaisse ce théâtre et que le rendement moyen se trouve, par conséquent, être presque insignifiant, le prix indiqué se trouve être de 70 à 80 pour cent du prix affiché, de telle sorte que l'agent de location ou le chef de claque, en un mot, le marchand de billets a, pour deux francs par

place, une grande quantité de billets dont chacun est marqué au guichet du théâtre six francs et qu'il peut vendre, si le théâtre tient un succès, dix et douze francs; cette proportion est assez régulièrement observée, du reste, nous en avons emprunté les éléments à des travaux d'économistes ou d'hommes de théâtre qui voulaient prouver l'avantage d'une société puissante, cautionnant et soutenant toute l'industrie des spectacles.

Ces agissements ne sont pas propres à tel ou tel théâtre: des théâtres subventionnés même ont suivi cet exemple. On trouve aujourd'hui, à la porte de tous les théâtres, les mêmes sollicitations et les mêmes tromperies.

Nous ne confondons pas cette vente avec la vente des billets d'auteurs. A Paris, les auteurs reçoivent une partie du montant de leurs droits en billets d'entrée qu'ils font vendre dans le voisinage des théâtres. Néanmoins, nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer que cette vente de billets d'auteurs ne peut que

faciliter d'autres trafics, résultat de conventions entre le chef de claque, généralement prêteur d'argent, et le directeur devenu son débiteur.

Non-seulement le public est victime de cette exploitation; mais l'Assistance publique se trouve frustrée d'une partie du droit des pauvres; car le droit n'est prélevé que sur le produit des bureaux, l'administration n'ayant pas à se préoccuper des ventes en bloc, à un prix inférieur à celui du tarif, et la plus value échappe à la perception. Cette plus value peut atteindre, pour une pièce à succès, jusqu'à 25 0/0 du chiffre de la recette. Nous ne croyons pas nous tromper dans notre appréciation. Nous sommes surpris de voir que les recettes réelles, relevées par le contrôle de l'Asssistance publique, sont loin d'avoir l'importance qu'on leur accorde.

Nous avons tout lieu de croire que les entrepreneurs de spectacles, grâce à cette vente de billets, faite en dehors d'eux et à leur détriment lorsque la situation du théâtre n'est pas pros-

père, et par leurs soins s'ils tiennent un succès, éloignent d'une partie de la recette la perception du droit des pauvres, ou détournent les spectateurs ennuyés de cette exploitation continuelle à laquelle ils sont en butte. Car nous ne pouvons nous expliquer autrement le chiffre des recettes faites dans les théâtres de Paris, qui n'atteignaient pas en 1874 le double des recettes encaissées en 1844 par les mêmes théâtres, alors que les habitants de la ville de Paris étaient au nombre de neuf cent mille au lieu de dix-huit cent mille qu'ils sont actuellement, — que le prix des places était inférieur de plus d'un tiers au prix actuel, — que la population flottante était hors de toute proportion avec celle que les chemins de fer amènent sans cesse. En 1844, les théâtres de Paris ont encaissé onze millions, en 1874, dix-neuf millions. Nous pensons qu'en remontant à une date antérieure de trente ans nous fournissons le meilleur élément d'appréciation que nous puissions rencontrer ; aussi avons-nous fait choix de l'année 1844 dont les

recettes constatées officiellement, ont été dans la moyenne de celles des années environnantes. Il est certain qu'en tenant compte des changements apportés dans Paris, les recettes de 1874 auraient dû être de beaucoup supérieures, pour se tenir en rapport avec les recettes des années antérieures au régime de la liberté des théâtres et au mouvement de population et d'affaires, produit par les chemins de fer.

Nous voudrions pouvoir démontrer, d'une façon plus complète, l'immoralité de la plupart des entreprises théâtrales spéculant sur le public, sur les artistes, sur le droit des pauvres, sur les représentations dites à bénéfice, et, chose plus épouvantable, sur la faillite; mais quel moyen employer pour prouver la vérité de nos assertions ? Nous ne pouvons cependant mettre les noms! Nous nous contenterons donc de prendre au hasard un ou deux faits connus de tous ceux qui ont avec les théâtres une attache quelconque. Ils montreront, ces faits, combien il est urgent de moraliser, *par force*, une industrie

qui a une si grande influence sur les mœurs.

En voici un de l'ordre commun, de ceux qui se présentent tous les jours, mais celui-ci s'est passé, il y a un peu plus d'un an, dans un théâtre de Paris : Le directeur se retirait laissant un déficit considérable. On réunit les créanciers; on leur représenta la position désespérée dans laquelle se trouvait l'entreprise, si la faillite était prononcée, les créanciers perdraient tout, car une entreprise théâtrale ne laisse ni marchandises à réaliser, ni créances à recouvrer; mais le directeur *honnête homme*, ne voulant pas voir son nom entaché, donnerait à ses créanciers soixante pour cent. Les créanciers acceptèrent. On leur remit dix pour cent, en espèces, le travail de la liquidation exigeant un certain délai; le complément, soit cinquante pour cent, devait être versé quelques jours après. Les créanciers revinrent après le délai qu'on leur avait assigné, ils manifestèrent l'intention de finir une affaire qui les préoccupait, quoique ne produisant que des pertes, — on leur donna, à

leur grand étonnement, des valeurs à un an d'échéance, signées par le nouveau directeur. Le banquier de la nouvelle direction était le banquier de la précédente. Il proposait simplement, aux créanciers de se substituer à eux-mêmes, moyennant un rabais de vingt pour cent. De telle sorte que les malheureux créanciers ne reçurent que quarante pour cent.

Les fournisseurs habituels des théâtres sont bien contraints de passer par ces fourches caudines, aujourd'hui que la plupart des théâtres appartiennent à une seule et même societé et que les théâtres, qui sembleraient devoir être libres de tout lien par leur situation exceptionnelle, sont rattachés à cette association par les intérêts que leurs directeurs peuvent avoir dans d'autres théâtres.

Voilà donc une industrie que le nouveau mode d'exploitation des théâtres met en péril; car si les anciens fournisseurs de théâtre peuvent se soutenir grâce à des bénéfices acquis autrefois, il ne se monte aucune nouvelle mai-

son; et nous arriverons à être tributaires des maisons de Munich et de Londres pour un grand nombre d'articles spéciaux.

Le sort des industries qui se rattachent au théâtre, celles des décorateurs, costumiers, cordonniers, armuriers, machinistes, etc., est pourtant digne d'intérêt, et l'on devrait songer que, dans ces industries, la France n'aurait pas de rivales, si un régime différent du régime actuel des théâtres ne les laissait pas dépouiller d'une façon indigne par les intermédiaires des directeurs de spectacles. Dans des pays voisins de la France, on fait venir des décors des maisons de Munich, alors qu'il ne serait pas plus coûteux de les prendre à Paris. Nous avons vu, dans les théâtres de Paris, des costumes de féerie venant de Londres et des décors ayant la même provenance. Pour prouver combien il importe de ménager ces industries essentiellement parisiennes, il n'y a qu'à donner le nombre de personnes concourant aux représentations dramatiques, relevé lors de l'enquête faite par le Conseil d'Etat en 1850. On

avait reconnu que 4,644 personnes concouraient journellement aux représentations données sur les théâtres de Paris et que les dépenses des théâtres devaient être, non compris le droit des pauvres, de huit à neuf millions. Il faut remarquer que ces chiffres fournis en 1850 ont dû subir et qu'ils ont subi un accroissement considérable pour le personnel attaché directement aux théâtres ; mais que, pour les costumiers, pour les décorateurs, c'est-à-dire pour les industries qui fournissent au théâtre, le nombre n'a pas augmenté dans les mêmes proportions. Si une nouvelle enquête était faite, on arriverait évidemment à ce résultat, et on se trouverait devant cette étrange situation : un chiffre d'affaires beaucoup plus considérable et une industrie dans une situation moins prospère qu'il y a vingt ans.

Prenons, avant de terminer ce chapitre, encore un exemple du mode d'exploitation des théâtres. Un entrepreneur de spectacles donne une matinée dont le produit devait servir à élever un monu-

ment à un acteur célèbre, professeur d'artistes également célèbres. Les élèves de ce maître vénéré concourent gracieusement à cette représentation; un écrivain, passé maître dans l'art de la parole fait, toujours gracieusement, une conférence remarquée à divers titres, la recette atteint 5,000 fr.; mais l'entrepreneur dramatique établit l'état de ses frais (n'oublions pas qu'il n'avait pas d'artistes à payer) : les frais se montent à 4,500 fr. Il restait donc une somme de 500 fr. pour l'érection du monument. L'entrepreneur eut l'impudence de les adresser au fils de l'artiste regretté qui ne voulut pas les accepter.

IV

LES THÉATRES SUBVENTIONNÉS PAR L'ÉTAT

Les fonctionnaires de l'administration, ne sachant plus où commence ni où finit leur droit, ont pris le parti de laisser faire. Aujourd'hui il n'est plus temps de laisser faire, et nous pensons qu'il suffirait que le ministre manifestât ses intentions, pour que chacun fût rappelé à l'exécution de ses devoirs par des fonctionnaires qui voient, avec peine, l'état du théâtre en France et qui ne peuvent se contenter de remplir plus longtemps une véritable sinécure.

Comment s'expliquer, si ce n'est par la crainte de n'être pas suffisamment armée, cette longanimité de l'administration à l'égard des direc-

teurs des théâtres subventionnés qui ne remplissent guère les clauses des cahiers des charges; qui augmentent ou diminuent à leur gre, sans avis spécial au public, au mépris des ordonnances de police, le prix des places; qui ne peuvent faire interpréter par les artistes qu'ils ont engagés, des pièces du grand répertoire; qui se refusent à donner des pièces de jeunes auteurs, à moins que ceux-ci, par leur situation de fortune, puissent supporter une part des frais de mise en scène? Un jeune auteur a été pourvu récemment d'un conseil judiciaire et entre les motifs allégués par la famille, si nos renseignements sont exacts, se trouvent les dépenses faites par ce jeune homme pour la représentation d'une pièce dont il était l'auteur. Si l'auteur n'est pas fortuné, on rencontre des directeurs qui préfèrent se débarrasser de la pièce, en payant l'indemnité fixée par le comité des auteurs dramatiques lorsque la pièce a été reçue précédemment. Dans un de ces théâtres se trouve, assure-t-on, un employé supérieur qui a

été directeur subventionné et qui s'est autrefois expatrié, ayant touché la subvention sans avoir rempli ses engagements.

Nous avançons que les théâtres subventionnes sont atteints très-gravement, nous n'allons pas à la légère, car nous trouvons dans *les offres et demandes d'emploi* d'un journal très répandu, cette annonce: « *Poste lucratif, honorable, de théâtre subventionné de l'État, caution garantie 30,000 fr., s'adresser, etc.* » Nous avons vu plus haut ce que devenaient les cautionnements dans ces entreprises.

Une des graves erreurs des administrateurs des théâtres subventionnés est de croire que l'Etat leur dispense les subventions uniquement pour les aider à soutenir la concurrence avec les autres théâtres, et non pour encourager les jeunes auteurs, former des artistes et offrir aux maîtres de l'art, une interprétation sans reproches.

Si la subvention était un don pur et simple de l'État sans charges découlant de cette gratifi-

cation, les directeurs des théâtres non subventionnés seraient en droit de demander le retrait de subventions que rien ne justifierait.

La subvention n'est autre chose qu'une barrière que la sagesse de l'administration place pour enrayer les mouvements de décadence. La subvention, dans certains théâtres de l'Etat, fait des artistes de véritables fonctionnaires; ils doivent donc avoir l'orgueil de la mission qui leur est confiée et ne pas oublier que la dignité de l'artiste tient à la dignité de l'œuvre. On sait à quel état de grandeur morale était arrivé un de ces théâtres, le premier du monde, sous l'impulsion d'un honnête écrivain, savant des choses du théâtre, qui sut allier les devoirs de la vie privée avec les obligations du théâtre et qu montra à tous que les comédiens placés sous son administration étaient dignes d'aspirer aux distinctions qu'on avait jusqu'alors coutume de leur refuser.

V

LE DROIT DES PAUVRES

Nous ne sommes pas seuls à constater le mauvais état de l'industrie des théâtres. Les directeurs eux-mêmes font entendre leurs plaintes à qui veut les écouter; seulement ce n'est pas au mode d'exploitation que nous venons d'exposer qu'ils reprochent cette triste situation; c'est au prélèvement du droit des pauvres qu'ils attribuent leur impossibilité de faire face à leurs engagements. Cette erreur, que le public partage, serait facile à rectifier; il suffirait de mettre en regard des noms des faillis le montant du passif et celui du prélèvement de l'assistance publique, on arriverait à trouver une

perception de 30,000 francs pour une faillite de 300,000.

Ce n'est pas la seule réponse qu'on aurait à faire aux demandes incessantes de la suppression d'un droit que le public finit par trouver inique, sans se rendre compte que les habitants des villes seraient contraints de remplir dans les caisses municipales les vides qu'y produirait cette suppression. Le droit des pauvres, au lieu de n'être perçu que sur le public des théâtres, (dont une partie se compose d'étrangers et de gens aisés) serait perçu sur toute la population et se traduirait par une aggravation d'octroi. Disons tout, les directeurs sont encore malvenus de se plaindre et de demander à conserver l'intégralité de la recette dont le onzième (chiffre perçu par l'assistance) n'est pas leur propriété, puisqu'ils ne sont que les agents de l'Assistance publique.

A l'origine, il y avait deux guichets aux portes des théâtres; le premier guichet délivrait la carte d'entrée, le second guichet était tenu

par un employé de l'Assistance publique, entre les mains duquel le spectateur allait verser le dixième du prix de sa place. Cette manière de procéder éloignait les spectateurs qui avaient trop de formalités à remplir; les directeurs demandèrent alors à ce que l'assistance mit des agents chargés de contrôler les recettes, et ils offrirent de percevoir eux-mêmes le montant du droit des pauvres, en le combinant avec le prix des places, ce qui explique pourquoi l'Assistance publique ne perçoit que le onzième; ce chiffre, par la combinaison du droit et du prix de la place, représentant l'ancien dixième en sus indiqué par la loi.

Quant à la légitimité du droit des pauvres, elle a été contestée à différentes reprises; nous croyons même qu'un entrepreneur de spectacles de jour, M. Ballande, a eu avec l'administration de l'Assistance publique, un procès au sujet de cette question, procès qu'il a perdu, car la légalité de la perception du droit des pauvres ne peut être mise en doute.

Les directeurs ont imaginé de demander qu'un droit fixe leur fut réclamé, prétendant que la perception du droit des pauvres étant très onéreuse pour l'Assistance, celle-ci pourrait diminuer la quotité du droit, de la somme économisée sur les frais d'employés et de bureau annuels par suite de la facilité de la perception. Mais, outre que les frais d'employés et de bureau n'ont pas l'importance qu'on leur donne, l'Assistance publique se trouverait en ace de mille difficultés pour obtenir le paiement des sommes qui lui seraient dues, et qu'on ne trouverait jamais en rapport avec les frais de l'entreprise. Elle ne pourrait même pas faire une tentative de poursuites, sans entendre les mêmes plaintes qu'aujourd'hui.

On s'appuie, pour demander ce mode de perception, sur l'exemple donné par les municipapalités des départements qui perçoivent peu ou point ou qui contractent des marchés à forfait pour la redevance au bureau de bienfaisance; mais le cas n'est pas le même : les municipalités

sont tenues, pour assurer l'existence des entreprises théâtrales, d'imiter l'Etat et de subventionner ces entreprises. Dans les subventions est compris le droit de traiter à forfait avec le bureau de bienfaisance ; souvent même les municipalités accordent l'exemption complète du droit. Ce sont là des raisons locales qui ne peuvent trouver leur application à Paris.

VI

LES CAFÉS-CONCERTS

La seule plainte que les directeurs de théâtres auraient peut-être à porter contre l'Assistance publique, est à l'égard de la perception du droit des pauvres dans les cafés-concerts. On sait, en effet, que la perception, dans certains établissements, se fait après défalcation du prix d'achat des marchandises livrées à la consommation. Outre que les prix peuvent être, sur facture, des prix forts, susceptibles d'un rabais au moment du règlement, il faut remarquer que, dans les théâtres, si l'on ne délivre pas au spectateur des *consommations*, on est obligé à des frais d'artistes, de décors, de musique, bien plus considé-

rables que ceux d'achat de bières ou d'alcools destinés à remplacer l'art dramatique et que l'Assistance publique ne tient aucun compte de ces frais. Il est juste de dire que si elle consentait à ne percevoir le droit dans les théâtres qu'après défalcation des frais, elle courrait risque de ne rien percevoir par suite de l'exagération fictive des dépenses. Il est notoire que les consommations servies dans les cafés-concerts permettent à l'entrepreneur de réaliser un bénéfice d'au moins 80 p. %, il n'y aurait donc pas d'inconvénients à frapper ces établissements d'un droit sur la recette brute. L'égalité serait rétablie et les directeurs de théâtres n'auraient pas lieu de se plaindre de ce chef.

Si les directeurs n'avaient plus de plaintes à adresser à l'Assistance publique à l'égard des cafés-concerts, ils auraient une juste requête à présenter à l'administration des théâtres pour demander la suppression des privilèges accordés aux cafés-concerts. Ces établissements jouissent aujourd'hui des mêmes droits que les théâ-

tres ; ils peuvent représenter ce que bon leur semble, en vertu d'autorisations spéciales, que l'administration peut retirer. Ils ont sur les théâtres l'avantage d'offrir aux spectateurs peu délicats, des consommations et la faculté de fumer. Ce n'est pas que nous demandions ce droit pour les théâtres; mais nous sommes surpris que, dans un local, où se trouvent rassemblées des matières inflammables, non-seulement identiques à celles qu'on trouve dans les théâtres, mais encore d'autres matières en grande quantité, si l'on ajoute aux toiles, planchers, décors, les alcools destinés à être livrés à la consommation, les règlements de police n'imposent pas ici les mêmes obligations qu'aux théâtres. Le décret de 1864 n'a pas changé la situation des cafés-concerts. On peut donc les rappeler à l'exécution stricte des règlements ; car les autorisations successives (la première en 1867 à l'Eldorado), données à des cafés-concerts, n'ont aucun caractère définitif, et sont, par conséquent, révocables.

L'administration doit tenir compte de ces raisons. Elle doit refuser avec énergie la suppression du droit des pauvres ; mais d'un autre côté, elle doit prouver sa sollicitude pour l'art dramatique en obligeant les cafés-concerts à rentrer dans la légalité (*), en leur retirant les autorisations qui ont pu modifier les réglements.

Le mal fait aux théâtres par les cafés-concerts est bien plus grand dans les départements qu'à Paris. On connaît peu les cafés-concerts des départements ; car on s'imagine difficilement que dans de petites villes, des industriels aient eu l'idée d'ouvrir des établissements de ce genre. Il semble que les théâtres étaient bien suffisants pour les plaisirs des habitants des départements. Il n'en a rien été. Le répertoire des

---

(*) Art. 68 de l'arrêté du Préfet de Police (1864); sont astreints, comme par le passé, à notre autorisation préalable les cafés-concerts et les cafés dits chantants, où les exécutions instrumentales ou vocales doivent avoir lieu en habit de ville, sans costumes ni travestissements, sans décors et sans mélange de prose, de danse et de pantomime.....

cafés-concerts s'est répandu dans les départements; et, comme il est déjà d'une moralité douteuse, que la crainte de la surveillance de la censure le maintient seule dans des limites à peu près acceptables, les artistes de province l'ont transformé par leurs gestes, par leur façon de prononcer certains mots; ils en ont fait une véritable monstruosité, chose d'autant plus facile que, ces établissements se multipliant, la surveillance en est abandonnée à un simple agent de police qui se contente de demander le visa de la préfecture, qui n'écoute même pas les chants et qui serait du reste presque incapable de discerner ce qui est autorisé de ce qui est défendu, puisque le texte ne subit aucune modification.

Nous dépeignons sous un jour véritable cette déplorable situation qui s'est établie par l'ignorance dans laquelle on a laissé les préfets et les maires. Ces magistrats ont bien veillé, pendant quelques années, à l'exécution de la circulaire du maréchal Vaillant (mai 1864); mais, devant

les autorisations accordées postérieurement, ils ont cru devoir suivre la ligne de conduite tracée à Paris par le Ministre, au mépris de ses premières instructions, et, ils ont, à leur tour, affranchi de fait les cafés-concerts des départements de toutes les charges imposées par le décret de 1864. Ces établissements ont enlevé, au début de la carrière, les jeunes artistes du chant et les jeunes comédiens, ils ont appauvri les troupes de province qui n'ont plus par ce fait, et pour des raisons que nous apprécierons plus loin, les éléments et les ressources nécessaires pour l'interprétation régulière des œuvres dramatiques.

Ce n'est encore rien ; mais, chose plus grave, ces cafés-concerts regorgent de monde. Leurs spectateurs sont composés de petits boutiquiers et d'ouvriers entourés de leurs familles, qui perdent ainsi le goût du théâtre, mais qui gagnent, en revanche, le goût de la boisson : c'est là ce que des écrivains ont cru devoir appeler *le théâtre démocratique*.

Pour nous, qui avons vu le mal de près, nous pensons que ces cafés-concerts, qu'ils soient à Paris ou en province, sont de véritables écoles d'immoralité. Qu'on cite un ou deux établissements à Paris qui aient droit, certains jours, à quelques compliments, il ne s'en suit pas pour cela que l'institution soit bonne; ces exceptions ne font que confirmer la règle. Du reste, le mal va se propageant tous les jours, et, à côté des grands établissements que chacun connaît, il y a des établissements borgnes, brasseries et cafés où se font entendre des amateurs, en si grande quantité, que tous les commissaires de police de la ville de Paris ne suffisent pas à la surveillance, et on ne peut cependant s'en rapporter au sens d'un simple agent pour apprécier la façon d'interpréter les chants qui s'y récitent.

VII

LES THÉATRES DANS LES DÉPARTEMENTS

On répondra qu'à l'égard de la ruine des théâtres, dans les départements, les cafés-concerts ont pu aggraver le mal, mais qu'ils n'en sont pas les auteurs. En effet, les promoteurs de la liberté des théâtres avaient fait valoir la mauvaise situation des théâtres de province. On pensait qu'en les affranchissant du privilége on donnerait essor à l'esprit inventif des entrepreneurs dramatiques. On ne vit pas que la division du territoire en arrondissements de théâtres, établie par le premier Empire, n'était plus en rapport avec les moyens de communication considérablement modifiés par l'établissement

des chemins de fer; que des villes ont gagné, d'autres ont perdu au mouvement produit par la facilité des voyages. Des villes importantes, comme Rouen, par exemple, produisaient aux directeurs de théâtre des bénéfices considérables, mais aujourd'hui qu'en trois heures on peut être à Paris, les habitants de Rouen vont au théâtre à Paris et non pas chez eux. Le fait qui se produit à Rouen se produit dans toutes les localités voisines de la capitale. Il aurait donc suffi de modifier l'ancienne division du territoire en arrondissements de théâtre et le mal était conjuré.

Peut-être prouverait-on que la première année de la liberté des théâtres a été fructueuse pour les directeurs des départements, et je ne le nie pas; mais ce fait ne s'est produit que dans les villes dont les municipalités avaient cru devoir dispenser les administrations théâtrales de toutes obligations. Le théâtre se trouvant seul dans la ville, affranchi de toute concurrence, puisque les nouveaux entrepreneurs n'avaient

pas eu le temps de construire des théâtres et des cafés-concerts, ne pouvait manquer de produire des bénéfices. Aujourd'hui, dans les villes qui autrefois n'avaient que deux théâtres, il y en a jusqu'à cinq et autant de cafés-concerts; quels sacrifices peut-on imposer aux municipalités pour assurer le maintien de l'art sérieux, alors qu'il suffira de l'établissement d'un cirque, ou de la représentation d'une féerie dans un des nouveaux théâtres, pour faire perdre au directeur du théâtre de la ville son bénéfice d'une année?

Le droit que les directeurs de théâtres privilégiés percevaient, avant le décret de 1864, sur les cirques et spectacles de curiosités, avait un caractère d'abus; mais, en résumé, les villes concédaient ce droit qui représentait une partie de la subvention. Cette somme ne sortait pas des caisses municipales, et cependant les habitants en tiraient profit par les spectacles que pouvaient leur offrir leurs directeurs, dont les ressources étaient bien plus considérables qu'aujourd'hui, et qui pouvaient faire des sacri-

fices autrement importants qu'il n'a été possible depuis le décret de 1864, si mal interprété et qu a transformé les sources de produit en éléments de concurrence contre les anciens privilégiés. Les administrations locales se trouvent placées dans une situation bien embarrassante, je l'avoue; mais, soit par suite de changements trop fréquents, ou par ignorance de la matière, aucune municipalité n'a su vaincre les obstacles créés par la liberté des théâtres.

La plupart des villes de France sont propriétaires ou doivent le devenir, dans un temps plus ou moins long, des théâtres construits antérieurement au décret de 1864. Les municipalités ont, néanmoins laissé s'élever des théâtres en rivalité avec l'édifice municipal, sans faire observer strictement les règlements de construction des salles de spectacle. Elles permettent, à des limonadiers des théâtres, locataires de la ville, d'organiser de véritables concurrences. Nous avons vu des concerts établis dans des cafés de théâtres, appartenant aux villes;

et l'on sait que souvent l'importance de ces locations est très-minime, qu'elle représente quelquefois une sorte de secours ou de gratification. Des machinistes de théâtres municipaux, agents salariés des villes, profitent d'anciennes charpentes du cirque pour dresser des théâtres complets. Ces faits montrent une incurie regrettable; car les municipalités ne devraient pas tolérer que des gens qui leur doivent les locaux qu'ils occupent ou les appointements qu'ils reçoivent, organisent une concurrence sérieuse à l'égard d'entreprises que les municipalités croient de leur devoir de subventionner. Ces exploitations privées rendent très périlleuses les entreprises théâtrales et amèneront une dépréciation notable de la valeur immobilière des théâtres municipaux.

En réalité, le décret de 1864, tout en imposant aux municipalités, au nom de la morale et de l'art, le devoir de soutenir le théâtre de la ville, a autorisé les concurrences qui peuvent précipiter les municipalités dans des dépenses

beaucoup plus considérables, tout en détruisant les bons résultats qu'on doit attendre de ces théâtres municipaux, destinés à pourvoir, non-seulement les principales scènes de la capitale, mais encore de l'étranger.

Ce n'est pas tout, les auteurs bénéficiant des lois de coalition, ont cru qu'il était de leur intérêt de ne plus donner leurs pièces nouvelles aux théâtres des départements. Ils ont chargé de l'interprétation de ces pièces, des artistes parisiens qui s'engagent à verser un droit proportionnel, lequel va jusqu'à douze pour cent sur les recettes, au lieu du droit de six pour cent, ou du droit fixe, suivant l'importance des villes.

Voilà donc les artistes de province privés du droit de jouer les auteurs contemporains. C'est une barrière infranchissable mise entre les artistes parisiens dont certains sont insuffisants et les artistes des départements dont quelques-uns pourraient arriver à tenir avec honneur une place à Paris, si l'on ne les parquait dans

l'interprétation d'ouvrages démodés, de par les auteurs, et en ne les astreignant plus à la représentation des pièces du répertoire classique, comme les municipalités ne manquaient pas de l'ordonner avant le décret de 1864.

Là, est le côté artistique de la question sur lequel nous n'avons qu'à glisser pour le moment, mais le côté matériel est triste à considérer : Un directeur de théâtre de province pourrait couvrir ses pertes d'une année par l'interprétation d'un succès parisien, les auteurs lui refusent ce moyen, ce sont ces mêmes auteurs, dont les mandataires ont fait signer au directeur un traité onéreux, comportant des billets qui peuvent être vendus à la porte du théâtre et dont le produit arrivera parfois à dépasser la somme perçue pour le compte des auteurs.

Les auteurs ont-ils bien réfléchi à ce qui résulterait un jour de cette manière d'exécuter un traité? Ne voient-ils pas que leurs pièces, représentées par une seule troupe, ne leur fourniront jamais un chiffre de représentations aussi

important que si elles étaient données sur tous les théâtres des départements, par des artistes divers qui ne se contenteraient pas de les interpréter une seule fois, mais qui voudraient sans cesse se montrer dans un de leurs rôles favoris?

Les auteurs ne voient-ils pas qu'ils détruisent leurs pièces, qu'ils les enterrent, en quelque sorte? Car dès que les artistes nomades ont passé, les pièces sont oubliées; tandis que, entrant dans le répertoire courant des théâtres des départements, elles peuvent être reprises les années suivantes, jouées de temps en temps, et produire ainsi et un succès constant et un revenu régulier?

Que si l'on rejette ces observations, il y aurait encore à voir là une question de dignité. Au nom des auteurs, on impose des traités très-lourds aux directeurs de théâtre, et lorsqu'un de ces directeurs compte sur un succès parisien, on lui demande deux cents ou trois cents francs pour le manuscrit; car, sans la propriété du ma-

nuscrit, il n'a pas le droit de jouer la pièce, droit qu'il a cependant payé par les obligations contenues dans son traité avec le représentant des auteurs dramatiques ! Mais, comme ce traité est hérissé de clauses léonines, habilement mêlées à des articles de loi et à des arrêts, les malheureux directeurs n'osent jamais entreprendre une action judiciaire contre le représentant des auteurs qui, du reste, ne manque pas d'avertir que dans le cas de gain d'un procès par le directeur, aucun traité ne serait signé ultérieurement, si les frais du procès n'étaient pas remboursés préalablement par le directeur ayant obtenu gain de cause. Le fait où la Société serait condamnée n'est pas croyable ; mais il s'est présenté maintes et maintes fois.

Sait-on ce que c'est que trois cents francs pour un directeur de théâtre, dans une petite ville ? C'est son bénéfice du mois. On le lui enlève sans nécessité, au détriment des auteurs, mais à l'avantage de l'agent qui touche son droit suivant l'importance des sommes perçues par lui.

Ce système peut durer dix ans; il peut produire des avantages généraux pour les auteurs; mais, dans dix ans, les pièces auront disparu du répertoire. Il ne sera pas plus question des pièces que des auteurs. Les troupes de province n'existeront plus, et les auteurs s'apercevront trop tard de l'erreur commise par eux ou leurs anciens associés.

VIII

LES CORRESPONDANTS DES THÉATRES.

Nous n'aurions pas fini avec la situation des théâtres dans les départements, si nous ne signalions le dommage causé à l'art dramatique par certaines agences de théâtre. Il est entendu que nous n'attaquons pas les agents correspondants de théâtres, dont l'utilité est incontestable : néanmoins nous ne pouvons nous empêcher de blâmer les agissements de certains d'entre eux.

A Paris, nous avons vu une vaste société qu englobe ou englobera tous les théâtres de la capitale; dans les départements, nous voyons les directeurs, hommes liges des agents

d'affaires dits correspondants de théâtre, intermédiaires entre les directeurs et les artistes. Nous pourrions citer ces agences qui sont plus puissantes que les municipalités· qui nomment et révoquent les directeurs de théâtres; qui dispensent les subventions, comme si celles-ci sortaient de leurs caisses. On a remarqué que ces faits ne se produisent pas seulement pour les villes de second ordre, mais aussi pour les grandes villes de France.

Cela se fait simplement et couramment. Une municipalité apprend à un agent de théâtre qu'elle cherche un directeur, (car nous ne savons pas pourquoi il ne vient pas aux municipalités actuelles l'idée de faire savoir par la voie des journaux les conditions qu'elles imposent à la direction du théâtre); l'agent fait choix parmi ses clients; exige tout d'abord une remise sur la subvention, remise qui sera prélevée sur les premières recettes; fait les avances d'argent nécessaires, remboursables dans un temps très-limité, stipulant des intérêts à un taux usuraire

et expédie le directeur, avant même que la municipalité ait eu le temps de prendre les renseignements que bien peu de municipalités demandent, du reste, savoir : si le directeur qu'elle a nommé, sur la recommandation de l'agent, remplit ses engagements d'ordinaire et si même il n'a pas trompé l'administration de la ville d'où il vient.

Les premières recettes d'un théâtre en province sont toujours bonnes. Les représentations se donnent après une fermeture du théâtre ; les soirées, au début de la saison d'hiver, sont longues ; on n'a pas pris ses mesures pour occuper son temps; on veut connaître les artistes qui arrivent; on espère beaucoup, et la caisse du théâtre s'emplit pendant tout le temps que l'agent de théâtre a à prélever pour se couvrir de ses débours et recevoir les intérêts qu'il a réclamés. Le directeur ne se trouve en possession complète de son entreprise que lorsque les fêtes du jour de l'an arrivent, que le carême commence, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a plus de recettes à espérer. La faillite vient alors et

l'administration municipale se trouve contrainte de voter encore quelques subsides, à moins de voir les artistes tomber dans une misère effroyable, misère qu'on ne manquera pas de lui reprocher; car ce sont toujours les municipalités qui ont tort en semblable occurence, si l'on écoute les plaintes intéressées que les artistes et leurs fournisseurs font retentir.

Les directeurs des théâtres des départements voulurent fonder, il y a quelque temps, une société destinée à défendre leurs intérêts communs; les premiers membres, une dizaine environ, mirent en tête du règlement que tout directeur ayant fait faillite, et n'ayant pas été réhabilité, ne pourrait faire partie de la société. Ils ne trouvèrent plus un adhérent.

Il faudrait aussi que les municipalités eussent le courage de couper court à des abus qui tendent à se généraliser, par suite d'un état de choses très-préjudiciable aux intérêts communaux, celui qui donne à des conseillers municipaux des fonctions actives. C'est ainsi qu'on

charge assez volontiers un conseiller de la surveillance du théâtre; le maire, en lui abandonnant son autorité, fait de ce conseiller une sorte d'intendant des menus plaisirs de la ville, dont les allures seraient assez amusantes si son influence n'était pas préjudiciable aux intérêts du théâtre. M. le Conseiller du théâtre, — on dit en Belgique l'Échevin des beaux-arts, — a sa petite avant-scène et une clef des coulisses. Il est tout-puissant au moment des débuts. Il fait trembler tout le monde. Le chef d'orchestre lui-même craint de froisser un homme qui peut lui faire perdre sa place de professeur de musique au collège communal ou de professeur au conservatoire, si la ville possède un établissement de ce genre.

Il est donc absolument nécessaire que les maires ne se déchargent pas de leur autorité à l'égard des théâtres. C'est le seul moyen actuellement pratique, qui s'offre pour empêcher les théâtres des départements d'être perdus à tout jamais.

IX

DU ROLE DE L'ÉTAT ET DES MUNICIPALITÉS.

Les municipalités devraient veiller à la conservation, au juste contrôle d'un délassement dont les effets sont prodigieux sur le public. Elles devraient se soucier de l'art et de la dignité des artistes. En s'en préoccupant, elles assureraient le triomphe de la morale. Pour cela, elles doivent faire exécuter dans toute leur rigueur les ordonnances relatives aux cafés-concerts, ne jamais consentir d'abonnement avec ces entreprises pour la perception du droit des pauvres et prélever le droit tel que la loi l'indique, révoquer toutes les autorisations qui dérogeraient au décret de 1864, demander la no-

mination des directeurs de théâtres par l'administration centrale, sur la présentation des municipalités, tenues de fournir au moins deux candidats. En outre de ces prescriptions dont l'exécution est simple, (sauf celle de la nomination des directeurs par l'administration centrale), puisque l'autorité est suffisamment armée par le décret de 1864, il faudrait faire exécuter strictement les ordonnances de police dont l'action pourrait être étendue à la France par une circulaire ministérielle. Ces ordonnances obligent les administrations théâtrales à ne pas augmenter le prix des places, sans autorisation spéciale et sans avis au public; elles interdisent à la porte des théâtres les ventes de billets émanés de la direction et, en tous cas, toute vente de cartes ou contremarques sur la voie publique; elles exigent des directeurs qu'ils fassent vendre par les bureaux toutes les places indiquées comme libres sur la feuille, relatant l'état des places prises en location et désignent comme base du droit des pauvres cette feuille dite de location

telle qu'elle était lors de la remise au commissaire de police.

Il ne s'agit pas de mettre une entrave à la liberté, il s'agit de protéger le public contre une exploitation indigne à laquelle se livrent, non seulement les théâtres libres, mais aussi des théâtres subventionnés. C'est la moralité qu'on fera entrer de force dans l'administration des théâtres.

Tout ce que nous avons dit n'a tendu à prouver qu'une chose, c'est que la mauvaise interprétation du décret de 1864 a compromis gravement l'art dramatique et qu'il suffirait de faire exécuter strictement le décret de la liberté des théâtres, en y ajoutant la seule clause de la nomination des directeurs par le ministre, pour sauver un art que la France a placé si haut et qui, malgré l'état de décadence dans lequel il y est tombé, n'a pas encore d'égal dans le monde. Mais il faut aussi que l'administration trace aux municipalités, leur devoir, il faut que les municipalités rédigent des arrêtés protecteurs de l'art,

de la morale et du public. Peut-être irions-nous jusqu'à demander que les autorisations de construction de théâtres fussent dévolues au ministre; mais nous espérons que, lorsque les municipalités seront éclairées sur leurs devoirs, elles prendront l'initiative d'une semblable mesure, si utile pour la sécurité publique; car nous ne pensons pas qu'il y ait beaucoup de nouveaux théâtres qui offrent des garanties sérieuses de sécurité. La nomination du directeur soumise à l'autorité centrale, est la mesure la plus urgente à prendre. Par elle, on arriverait à repousser les directeurs qui ont pour habitude de faire représenter des pièces immorales et qui ne cherchent le succès que dans les pièces à scandale, celles qui risquent de fournir un aliment à des troubles civils. On n'éviterait pas complétement les pièces malsaines, mais l'influence de ces pièces serait considérablement atténuée; on tracerait autour d'elles un cercle sanitaire; on restreindrait l'espace dans lequel elles se meuvent et elles arriveraient à périr. On

n'obligerait plus le père de famille, ou à faciliter la démoralisation de ses enfants, ou à priver ceux-ci d'un plaisir qui peut être, et qui devrait être, dans notre civilisation, un plaisir honnête, élevé, plein d'enseignements. Le théâtre est en voie de devenir un épouvantail pour la famille. S'il continue à flatter certains appétits qui demandent des choses de haut goût ou à s'attirer la bienveillance des étrangers qui viennent ici chercher des distractions et des joies bien différentes de celles du foyer domestique, il pourra bien perdre tout crédit et finir d'une fin misérable.

Le premier devoir est d'aviser, sans retard, avec la nomination des directeurs de théâtres par le ministre, à l'annihilation complète des sociétés et des agences de théâtres, qui ne tendent à rien moins qu'à usurper le rôle que l'État possédait avant 1864 et à détenir complétement, à leur profit, l'industrie dramatique.

Lorsque ces sociétés et ces agences et même les représentants des auteurs se trouveront en

face de directeurs nommés par l'administration, ils n'auront pas à menacer ces directeurs d'un remplacement pur et simple, au cas où les directeurs trouveraient trop lourdes les conditions exposées; ils seront contraints d'accepter les conditions justes et équitables que leur feront les entrepreneurs de spectacles, de *demandeurs* devenus *offrants*, directeurs dont la conduite, toujours surveillée par le bureau des théâtres, ne pourra pas s'écarter des règles de la probité, sous peine de voir s'anéantir leur situation présente ou leurs espérances futures en vue de directions plus avantageuses.

Quelle force l'Etat aura-t-il plus tard pour opposer à ces sociétés qui, malgré lui, dans une certaine mesure, disposeront de l'esprit public; qui, par des engagements et des traités, auront à leur discrétion auteurs et artistes et un personnel de plus de quatre mille individus? Quels moyens emploiera-t-on pour modifier la législation, si l'on attend que le monopole de l'industrie dramatique appartienne complétement

à ce groupe composé de chefs de claque, de marchands de billets, d'agents correspondants de théâtres, de banquiers agents d'affaires

Que l'administration y songe bien : avant qu'il soit longtemps, il y aura, en dehors d'elle, une véritable Direction des théâtres, qui distribuera les privilèges, selon son bon plaisir; qui se sera substituée maîtresse, absolue, à l'Etat et aux municipalités, dans la répartition des plaisirs intelligents du peuple français.

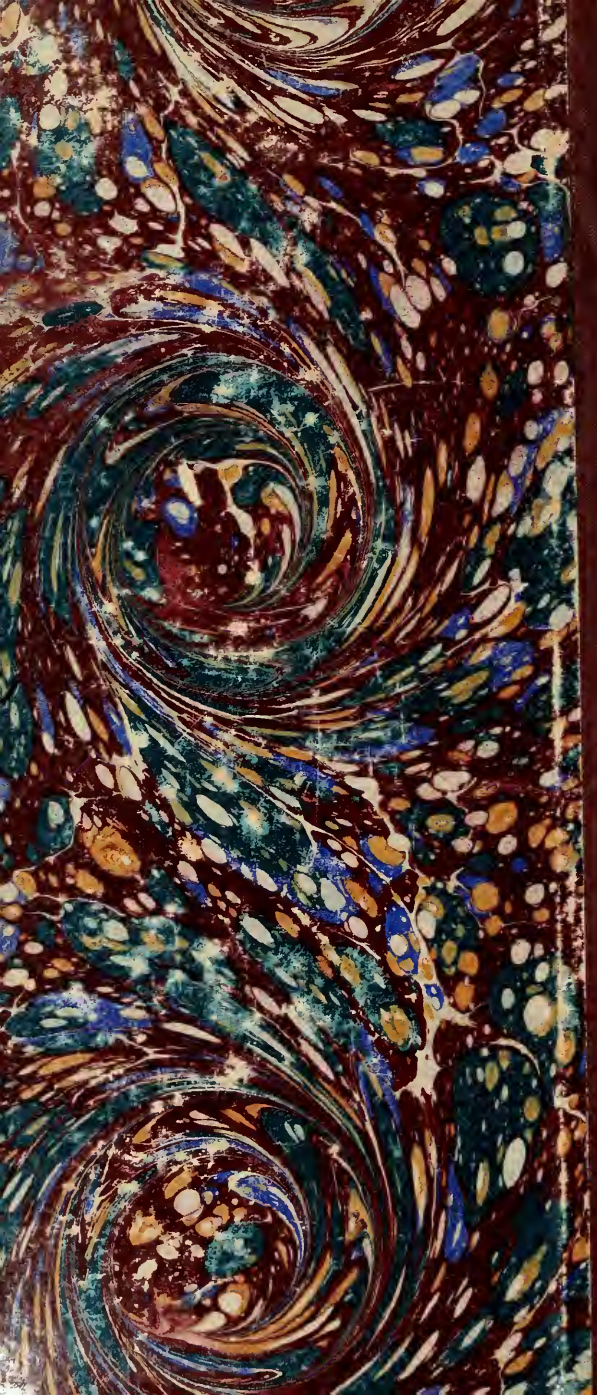
TABLE DES MATIÈRES

I. — Le régime protecteur de l'industrie des théâtres. 5
II. — Le décret de 1864. 10
III. — Le monopole de l'industrie des théâtres. 15
IV. — Les théâtres subventionnés par l'État. . 30
V. — Le droit des pauvres.. 34
VI. — Les cafés-concerts 39
VII. — Les théâtres dans les départements. . . 46
VIII. — Les Correspondants des théâtres 56
IX. — Du rôle de l'État et des municipalités . . 61

PARIS. — IMPRIMERIE L. HUGONIS, 19, PASSAGE VERDEAU
MÊME MAISON : 56, RUE NOTRE-DAME-DE-LORETTE

PN
2044
F82R6

Rouxel, Albert
L'etat et les theatres

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY